

Zuzana Pick

Cine y archivo: algunas reflexiones sobre la construcción visual de la Revolución

Los eventos políticos y las victorias militares, los logros o fracasos de héroes míticos, y los actos de valentía o violencia cometidos por (o contra) el pueblo que caracterizaron los años entre 1910 y 1917 conforman la Revolución, una gran narrativa reconstruida meticulosamente y selectivamente en las décadas de 1920 y 1930. Porque fue pintada, fotografiada y filmada por mexicanos y extranjeros, y siguiendo la pauta de Enrique Florescano, entiendo la Revolución como una acumulación de imágenes y mitos. Estas imágenes y mitos constituyen la narrativa nacionalista y modernista de México, y forman parte de un extenso archivo visual cuyo significado, valor y uso apunta a la relación entre las tecnologías visuales y los diversos modos de representar a México y su Revolución.

Este texto es una versión modificada del capítulo con el que concluyo el trabajo que la Universidad de Texas en Austin publicará en 2010 con el título de: *La construcción de la imagen visual de la Revolución mexicana: cine y archivo*. Esta presentación incluye comentarios sobre escenas de las siguientes películas: *Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1952), un film valorado en México y otros lugares como la incursión más lograda de Hollywood en el género revolucionario; *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947), una obra clásica vinculada por su factura estética y su discurso al muralismo y a las artes gráficas; *El Compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), unpreciadísimo film que integra al escenario revolucionario, y con intención crítica, el cuadro de costumbres; y *The Fugitive* (*El Fugitivo*, John Ford, 1947), una co-producción EE.UU.-México que ilustra el impacto de procedimientos modernistas de apropiación, traducción e intercambio intercultural en la construcción de la imagen visual de México y su Revolución.

Acudiendo al pasado para reflejar el presente de una nación y la construcción de una identidad, el archivo visual de la Revolución se

manifiesta en múltiples formas: a través de las imágenes históricas que han sido utilizadas para documentar, celebrar y mitificar los episodios, personajes y escenarios de la Revolución, y que el cine ha evocado e reinterpretado. Junto a las imágenes de trenes recorriendo desiertos y valles, cargados de gente y municiones, de cadáveres putrefactos y edificios destruidos, se encuentran numerosas fotografías de campesinos y soldados, soldaderas y niños, de líderes militares y políticos. Ya sea que vestan cananas, sombreros y huaraches o uniformes de campaña, todos encaran directamente al observador, afirmando su identidad y su protagonismo histórico. Estos retratos ejemplifican hasta qué punto la producción de la cultura visual de la Revolución fue un proceso colectivo en el cual estuvieron igualmente implicados los productores, sujetos y consumidores de la imagen.

En este sentido, este archivo es más que un testimonio histórico. Su poder simbólico, retórico y afectivo reside en su capacidad de representar la Revolución como evento y discurso. Esta capacidad se debe, en buena medida, a la plena conciencia sobre el papel de los medios masivos de comunicación en la representación de la dinámica socio-cultural generada por los hechos y sus participantes. Por consiguiente, este archivo es una construcción mediática que incluye una dosis igual de documentación y mitificación, recuperación y traducción, reciclaje y mercantilización de las imágenes icónicas de la nación, principalmente aquellas relacionadas con el pueblo y su tierra que preceden la Revolución y/o que fueron reelaboradas en el periodo post-revolucionario.

Un ejemplo sintomático de estos procesos es *Viva Zapata!* porque utiliza el archivo con un propósito ideológico. El film integra la fotografía de Pancho Villa y Emiliano Zapata tomada por los Casasola en diciembre de 1914, e incorpora a su discurso la historia tras esa imagen. Mediante la recreación del encuentro de los líderes revolucionarios en el Palacio Nacional, el film visualiza el potencial corruptor del poder a través de la invitación que Villa extiende a Zapata para que pose junto a él en la Silla Presidencial y la negativa inicial del segundo a aceptar semejante sugerencia. La representación del proceso que dio a luz una de las imágenes más populares e icónicas de la Revolución sirve para criticar el autoritarismo, y por extensión, el comunismo. Basado en un guión de John Steinbeck, dirigido por un notorio anti-comunista, y producido durante la Guerra Fría, *Viva Zapata!* es

más un film sobre la democracia estadounidense que un film sobre México. Con un carismático Marlon Brando en el papel protagónico, Zapata fue reconfigurado sobre el modelo del héroe trágico americano. Al ignorar su postura radical hacia la Reforma agraria y su defensa de los derechos indígenas de propiedad, el film lo retrata como un idealista traicionado y derrotado por el dogmatismo y el oportunismo.

Debido a la restricción del Sindicato de Trabajadores y Técnicos del Cine presidido en ese momento por Gabriel Figueroa, Kazan no pudo filmar en México y optó por locaciones alrededor de Roma, un pueblito en Texas fundado por rancheros mexicanos en el siglo XVIII cerca del Río Bravo y Ciudad Miguel Alemán (Tamaulipas). Allí Kazan aprovechó al máximo la arquitectura y los paisajes para ambientar su película. A raíz de esta decisión, el diseño visual del film favorece lo pintoresco y mezcla las maneras de representar el entorno físico y la cultura campirana que son propias tanto al imaginario de Estados Unidos como al de México.

Esta apropiación de elementos considerados “típicos” y “auténticos” en ambos lados de la frontera complica el interrogante de qué constituye “México” en las películas de Hollywood que abordan directa o indirectamente la Revolución. La preponderancia de temas e imágenes contrastantes (pero a veces complementarias) que representan a México como un país al mismo tiempo brutal y primitivo tiene una larga genealogía. Esta dicotomía reaparece durante la Revolución en los reportes de diplomáticos, activistas políticos y periodistas estadounidenses, y en los noticiarios filmicos, films de ficción y tarjetas postales que produjeron camarógrafos y fotógrafos. Si bien estos visitantes moldearon la opinión pública y se convirtieron en cronistas de la Revolución, fueron incapaces de entender la violencia y la confusión ideológica reinantes y recurrieron a los estereotipos del bandido y el *greaser* popularizados desde 1847 en las novelas de serie. Así los prejuicios dominantes mermaron las dinámicas sociales, culturales y políticas de la Revolución.

Para convertirse en memoria colectiva y, antes de que la tenaz repetición en el cine y otros medios transformara los temas visuales y la iconografía del periodo en cotizada y ansiada mercancía, el archivo visual de la Revolución tuvo una misión eminentemente pedagógica. Conforme al proyecto de reconciliación nacional del Estado postrevolucionario, incidentes y personajes históricos fueron reconfigurados

con el propósito de glorificar el heroísmo y el sacrificio de las masas, validar el patrimonio indígena y transformar al mestizo en modelo icónico de identidad. Semejante a la tarea asignada al muralismo, el archivo sirvió para integrar las experiencias colectivas y subjetivas de diversos sectores (etnias, clases y géneros), y para crear una identidad e historia únicas. Como explica Desmond Rochfort, el muralismo apeló a la tradición y

[...] a los mitos e ideas formulados antaño durante las guerras de independencia. Eran esos los orígenes del prevalente “indigenismo” y la exaltación de los insurgentes. En esta instancia, la Revolución representó una recuperación y reconsideración de tradiciones menguantes, así como una negación del positivismo liberal de aquella (Rochfort 1991: 15).

El segmento inicial de *Río Escondido* ilustra la convergencia del muralismo y el cine y ratifica el nacionalismo como pedagogía. La trama sonora, la cinematografía y el montaje vinculan al espectador y el personaje de la maestra, interpretado por la espléndida María Félix, convirtiéndolos a ambos en discípulos de una lección de historia mexicana. Sobre las tomas de Rosaura parada en la entrada del Palacio Nacional, una voz femenina en *off* proclama: “Sí, yo soy la campana [de Dolores] que llamó a la libertad a tu pueblo”, y luego en el patio central una voz masculina en *off* le ordena: “Sube por esa escalera”. En la secuencia siguiente, la cámara revela “Historia de México” (1929-1935), el magnífico grupo de murales de Diego Rivera y la narración declara: “Esta es la historia de tu pueblo, la historia del pueblo de México”. El punto de vista subjetivo de las tomas, aun en aquellas en que se perfila la cabeza de la actriz, la posición y el movimiento de la cámara captan el ascenso de Rosaura y reproducen las acciones de los millares de mexicanos y extranjeros que han hecho el mismo trecho. Mientras tanto, la voz en *off* explica los episodios sangrientos y gloriosos, e identifica los personajes pintados por Rivera. Concluye diciendo:

En un mar de confusiones la patria se desgarró y sufre en la sangrienta lucha de la revolución social por la dignidad humana, por la verdad que está en sus campos, en sus fábricas y en sus hijos [...]

y recurre a una metáfora que designa a estos últimos como

tiernas semillas que siembran las manos tiernas de los maestros en los surcos fecundos de las escuelas para germinar en los hombres fuertes del mañana, almas limpias que han de forjar el futuro glorioso de la patria.

Esta asociación orgánica del muralismo y el cine en *Río Escondido* va mas allá de la citación porque tiene como efecto incorporar al espectador como agente y sujeto del discurso postrevolucionario.

Uno de los temas dominantes del cine de la Revolución es la cultura rural de México. Ésta adquirió popularidad en ambos lados de la frontera debido a que legitimaba la cultura popular y acrecentaba la nostalgia por periodos más pacíficos. La eliminación de indicadores de la experiencia urbana y moderna en films nacionales y extranjeros es el resultado de la reedificación de tradiciones del pasado indígena, colonial y rural. En los años 30 y 40 los medios masivos de comunicación fueron indispensables para la re-codificación de modelos de identidad y nación, la mayoría creados en el siglo XIX. Como los otros *mass media*, el cine adoptó estos modelos, casi siempre mezclando elementos autóctonos y foráneos. Al igual que en los años 20, la celebración del folclor, la etnicidad y la cultura rural en los films mexicanos tenía como objetivo rectificar los estereotipos racistas y las ingenuas invenciones de Hollywood. No obstante, tal como escribe Erica Segre, Hollywood

popularizó o recicló estereotipos (pese al escrutinio de los censores mexicanos) que para el creciente público cinéfilo se convirtieron en familiares encarnaciones de la vigente *mexicanidad* de la retórica política y cultural (Segre 2007: 90).

Una característica del género revolucionario en la década de 1930 es la reconversión de “lo pintoresco”. Influenciado por el romanticismo europeo y su nostálgica predilección por lo primitivo, “lo pintoresco” se popularizó en México primero mediante los álbumes ilustrados; sobre todo los cuadernos de viaje de Karl Nebel (1836) y Pietro Gualdi (1841), y luego por la fotografía (François Aubert, Hugo Brehme, Antonio Garduño, entre otros). La compilación gráfica *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1853-1855) fue determinante en la creación y diseminación de los cuadros y los tipos mexicanos (Segre 2007: 37-39). Si bien la intención de esta obra y otras similares fue la de “reclamar la cultura local de la aparente condescendencia de los comentarios extranjeros”, nos explica Erica Segre, “su iconografía no fue formalmente ingenua ni simplemente propagandística, sino más bien se caracterizó por una aguda conciencia crítica” (Segre 2007: 41). Esta tendencia se revela en los primeros films mexicanos de la década de 1930, sobre todo en la inclusión sistemática de interludios musicales

protagonizados por conocidos artistas que interpretan corridos, rancheras y bailes folclóricos. Considerado todavía una novedad, el sonido fue puesto al servicio de la representación de la cultura campirana y del historicismo. La puesta en escena teatral evoca el cuadro de costumbres, integrando así al escenario revolucionario el ambiente festivo y el disfrute de lo familiar que caracteriza las viñetas de la vida doméstica y callejera pintadas por José Agustín Arrieta (1802-1874.)

Mientras que la traducción al cine de los retratos de la cotidianidad del siglo XIX aspira mayormente, como en el pasado, a idealizar la tradición y representar la unidad nacional, algunas veces estas imágenes adquieren una intención crítica. *El Compadre Mendoza*, por ejemplo, usa los temas y la iconografía de la hacienda para revelar las ambigüedades y fisuras de sus estructuras sociales y afectivas. Al centrar la trama en las crisis morales y traiciones del hacendado Mendoza, el film subvierte dos ideas dominantes del discurso y la representación de la Revolución. La primera, concibe la Revolución como una ruptura con el positivismo del Porfiriato; la segunda como un cataclismo social. A modo de ilustración, el film muestra la boda de Don Rosalío en una secuencia de montaje que incluye escenas dentro de la casa y en las dependencias. El encuadre, la iluminación y el sonido subrayan actitudes y sensibilidades distintas, revelando diferencias en los modos de interacción social y comportamientos que van más allá de la posición de clase. Al regocijo comunal y el afecto entre rancheros y soldados que disfrutan de las canciones, el baile y el trago, el film contrasta la reserva y el sopor de los huéspedes del hacendado que, como él mismo dice, parece “que estuvieran en un velorio”. Sólo las órdenes del oficial huertista y la promesa de protegerlos de los zapatistas despiertan a los músicos y los invitados de la apatía. Las visualizaciones de lo pintoresco, incluyendo esta escena musical, subrayan las diferencias y el conflicto de clase y cuestionan la visión idílica de México y el nuevo contrato social impulsado por la historiografía postrevolucionaria.

Con su característica combinación de expresiones locales y foráneas, el modernismo mexicano hizo de la cultura rural un índice y expresión de autenticidad, y sus temas e iconografía fueron idealizados por el arte oficial o cuestionados por las vanguardias artísticas más radicales. Estas propiedades explican las afinidades entre las artes visuales y el cine, y aparecen en el proyecto inconcluso del soviético

Sergei M. Eisenstein. Según he notado anteriormente, este proyecto es el resultado de una serie de intercambios y conversaciones transculturales. Otro film que ilustra esta idea es *The Fugitive* de John Ford. Dirigido por un estadounidense, basado en la novela de un escritor británico y fotografiado por un mexicano, el film revela las incompatibilidades y tensiones intrínsecas al modernismo. Gabriel Figueroa reinventa el México rural que Graham Greene describió como miserable, inculto y fanático en la crónica de su viaje *Caminos sin ley* (1939) y en su novela *El poder y la gloria* (1940).

Es interesante considerar cómo Gabriel Figueroa negocia esta paradoja. El impulso modernista de su cinematografía otorga un significado simbólico a los personajes y a los paisajes que éstos habitan. Los recursos estilísticos convierten la historia de un sacerdote acosado por la policía y que duda de su vocación en una parábola sobre la fe, la renovación y el martirio. En la escena del bautizo al inicio de la película, por ejemplo, las composiciones minimalistas en profundidad de campo y los efectos de claroscuro de la iluminación recalcan los rostros y los gestos de los hombres, mujeres y niños reunidos en la capilla. Con un cántico como único elemento sonoro, la escena enfatiza lo intangible de la liturgia y dignifica la religiosidad popular. Esta estética evoca al mismo tiempo la visión primitivista y romántica de la cultura rural que caracteriza las representaciones extranjeras de México y los procesos selectivos propios a la construcción de la identidad en México en las décadas de 1930 y 1940. Por eso el uso de ambientes, canciones y episodios folclóricos confieren autenticidad a la película y refuerzan el sobrevalorado concepto de lo mexicano.

La preeminencia de lo típico se extiende a las escenas que tratan del anticlericalismo y la persecución religiosa, en particular aquella donde el ejército ataca un mercado. Tanto el montaje como el encuadre confieren un valor simbólico al paisaje y los objetos. Con los cerros rocosos de Tepotztlán como trasfondo a la embestida de los soldados, las tinajas, sombreros y animales ubicados en el primer plano durante el allanamiento de los puestos dramatizan dinámicamente la fuerza arrolladora y el pánico de los campesinos. Aquí todos los elementos apuntan a la representación de un México a la vez bucólico y cruel, donde el indígena es siempre víctima y el uniformado es agente de violencia. Este uso de temas arquetipos es fundamental al diseño de la película. Por una parte, *The Fugitive* señala una intencionalidad

y reciprocidad artística a través de la participación de Dolores del Río, Pedro Armendáriz y Miguel Inclán, Emilio “el Indio” Fernández y Figueroa. Por otra parte, el aporte de estas figuras icónicas de la que entonces se denominó escuela mexicana de cine sirve para conciliar lo cultural con las exigencias del mercado, específicamente con las expectativas de lucro creadas por la asociación entre “Argos y Films”, los “Estudios Churubusco” y la “RKO”.

Puesto que el estilo de Figueroa combina el impulso vanguardista de la estética de Eisenstein con los imperativos comerciales de la industria cinematográfica, esta colaboración con John Ford lo establece como agente de la línea genealógica que se confirma en las siguientes décadas. Como ya se ha notado en relación al film de Elia Kazan (y podría elaborarse a propósito de *The Wild Bunch* [*La Pandilla Salvaje*] de Sam Peckinpah, 1967), el archivo visual es sujeto a apropiaciones y reconfiguraciones de acuerdo con objetivos históricos, políticos y culturales. Ya sea utilizado en forma de referencias o recodificado, los temas e iconografía emblemáticos apuntan al encuentro y a la colisión entre el historicismo y la mitificación, que dan al imaginario de la Revolución un valor patrimonial, ideológico y mercantil, y que refuerzan las dimensiones transnacionales del archivo.

El intercambio y la traducción son también elementos clave en la formación de lo que gran parte de los investigadores del cine y otros comentaristas han denominado el estilo clásico mexicano, comúnmente asociado con la obra del dúo Fernández-Figueroa. El deseo de dignificar la Revolución se manifiesta a través del didactismo propio del melodrama, los personajes emblemáticos, la tonalidad y la simetría formal en las imágenes que como en *Río Escondido*, por ejemplo, proviene de la litografía y específicamente de la obra de Leopoldo Méndez. El diseño visual de esta película demuestra hasta qué punto la austeridad estética del arte gráfico inspiró a Figueroa porque, como apunta Segre,

el apocalíptico binarismo del blanco y negro, con sus composiciones simples y estilizadas, representaba un antídoto a las mistificaciones del “color local” y las distorsiones creadas por la preferencia de los extranjeros hacia lo pintoresco (Segre 2007: 94).

Los temas e iconografía que surgieron de esta búsqueda de una estética “genuinamente” nacional llegaron a representar a “México” (como

fabricación) y amplificaron el prestigio cultural del cine (Segre 2007: 109-110).

A modo de conclusión quisiera apuntar que mi acercamiento al género revolucionario es un intento de ir más allá de las lecturas que examinan los films nacionales estrictamente en términos de complicidad con el discurso oficial o con la percepción, afectada por lacerantes estereotipos, comúnmente manifiesta en films extranjeros. A modo de alternativa he considerado las convergencias entre el cine y el vernáculo visual de la modernidad mexicana; es decir, cómo el cine adoptó y adaptó el repertorio de imágenes nacionalistas que, antes de ser reconstruidas para la pantalla en las décadas de 1930 y 1940, fueron moldeadas y circuladas a través de las artes visuales y los medios masivos de comunicación. La perdurabilidad de formas históricas de representar la nación y la identidad me estimularon a reflexionar sobre las múltiples mediaciones que operan en las representaciones filmicas de la Revolución. Si el cine ha recodificado los temas visuales del archivo, los significados que emergen de su uso son inestables y, como tal, están sujetos a diversas interpretaciones y revisiones.

Traducción de Julio Valdés

Bibliografía

- Rochfort, Desmond (1991): *Mexican Muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books.
- Segre, Erica (2007): *Intersected Identities: Strategies of Visualization in Nineteenth and Twentieth Century Mexican Culture*. New York/Oxford: Berghahn Books.